

VERSOS
Miradas de reojo sobre la poesía de aquí y ahora





por Jorge Dorio G.

Era un país con la lengua prestada y desvestida que desnudó a la Virgen para hacerse una bandera y después profesó (¡Ay Patria mía!) que estos colores se cayeron del cielo. Era un país preñado de ficciones que creía en la ciencia pero sobre todo en el contrabando, un bando en contra de otro encontrándose en un punto: estaba todo por hacer menos las bellas letras que, por suerte, ya estaban hechas.

Ese país que es éste nacía armado así: aristócratas pensando culturas y políticas, sobrevivientes sufriendo las políticas y olvidando su cultura, inmigrantes trabajando para dejar de ser sobrevivientes e infiltrarse algún día en la política mientras de a poco, como sin quererlo, iban concibiendo una cultura.

En esa clase de lucha se fue forjando una constante, una regla mutilando su excepción que insistía en darle al pueblo lo que del pueblo era, una cultura popular encerrada en sus límites, alambrada en los barrios para que no se le ocurriera nunca salir a tocarse con la otra, la Cultura oficial de libros y revistas que hacía la imagen argentina por el mundo.

Hacia 1840, Juan Bautista Alberdi, que tanto amor sentía por las Bases, definió el panorama en estos términos: "La democracia en las leyes, la aristocracia en las letras; independientes en política, colonos en literatura". El verso nacional creció bajo esa sombra, de un lado lo culto y oculto lo popular pero empujando.

Del modelo español al vicio inglés, Europa era una cornucopia que hacía fácil copiar o recrear pero olvidando la génesis de los arquetipos. Si John Donne se había zambullido en las mitologías populares o en Góngora era imposible saber dónde terminaba el refranero para dejar su lugar al poeta, no era un problema que interesara en estos pagos.

Esa fusión de la que nacieron lenguas y romances se fue haciendo una fórmula imposible. Podrá alegarse que Florida y Boedo la intentaron desde la polémica (suele no haber mejor receta) pero ya se había hecho un poco tarde.

Tango que me hiciste mal

Los cenáculos estaban en la lucha. Se disputaba la posesión de la verdad en un terreno estético al que, habitualmente con total imprecisión, se le adosaba un costado sociopolítico, una costilla infortunada para construir ese homo homogéneo reclamado por los tiempos. Si había un lugar para el individualismo, no existía en cambio un terreno de perdón para la ambigüedad que este ahora parece elegir como definición.

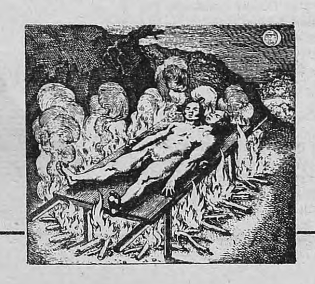
Los que se embanderaban detrás de las flameantes banderas populares actuaban en la honestidad de una representación que, tal como suele sucederle al teatro o a la política, no hacía otra cosa que esconder un bien alimentado esqueleto ficcional.

Mientras esto ocupaba los ocios y negocios de los escritores profesionalizados por su propia actitud, algo distinto sucedía camino del fondo, hondo y bajo donde la cultura popular avanzaba más cerca de la alianza que de la sublevación.

Desde comienzos del siglo el tango había comenzado a perder su olor a lupanar, su ambientación orillera. Nada hacía pensar en esos años el acceso al kitsch que la televisión le reservaba en los '80, cargado de neones y lamé, con patéticas figuras circulando entre columnas de cartón piedra, panoplias de plástico y smokings alquilados simulando aristocracia.

Carente de las referencias que iluminaban las escuelas estéticas "cultas", el tango había crecido solo, codo a codo con la progresiva inserción de los inmigrantes en el sistema de producción y usufructuando sus prebendas. En más de una ocasión la poética tanguera había sido atravesada por los discursos lanceros del otro bando (el modernismo hablado en español, que no el de Eliot, es uno de los ejemplos más reconocibles) pero reservando para sí la posibilidad permanente de la mixtura, con una fidelidad casi religiosa hacia sus propios tics, arbitrario pero contundente.

En el campo de la cultura oficializada se había circulado con variable capacidad transformativa por el modernismo, el futurismo, el ultraísmo, el creacionismo y la resurrección de una lírica aggiornada. En esos ámbitos, muchas veces con protagonistas repetidos o viajeros de la estética, el tango se convirtió en una referencia reconocida, observable y como tal ajena. Su mitología pudo encajar con cierta precisión en otras estructuras y así fue citada y recitada, para reciclarse por fin en las movedizas arenas de la moda. Ninguno de estos cruces eliminó la vieja separación. Sin embargo, las élites culturales no estaban preparadas para afrontar la nueva pelea que planteaba la entronización de la cultura de masas. El tango sí, y delineado como enemigo, muchos temieron que lavara viejas afrentas disfrazándose de verdugo.



El imperio de otros sentidos

Aun entronizado y oficializado, bueno es decirlo, el tango no es culpable en este caso. La integración cultural que trajeron los sesenta universalizó las retóricas y transitó con igual fervor las zambas con gustillo socialista, el rock anglohablado y el arrabal con jeans. En esta mezcla adúltera de todo, los poetas tuvieron su cuarto de hora en el flirteo con la masividad gracias a las editoriales que crecían como hongos, las revistas literarias y los recitales. Sin embargo, la industria cultural ya había apostado a un recambio donde la poética para millones seguiría siendo necesariamente acompañada por la música.

En la escritura se produjo un fenómeno interesante: abandonada toda esperanza antes de entrar en el mercado, los poetas se entregaron a su juego sin más pretensiones que la producción. No faltaron ni faltan los cultores de la imitación esperanzados en recrear fenómenos de otra lengua y otro tiempo, pero el panorama actual parece haber recuperado para la poesía un espacio que, reducido y difícil, no tiene tanto que ver con la vieja privacidad como con la independencia. Quizás, así se perfile por fin el rumbo histórico de la poesía, no con un aullido beat, sino con un reflexivo susurro.

(1) En realidad esta mañana hubiera preferido
navegar por los mares del sur.
(2) Tras tanta tinta a tientas te tenté.
(3) No pudimos saber si se trataba
de una triste tiniebla de madrugada.
(4) De luna y azul la noche extingue
una cifra que desaparece;
(5) el ritmo de lo escrito
es el ritmo del que escribe
(6) sabiendo que el que apuesta
a tales transgresiones
se redime a sí mismo.
(7) ¿Por qué escriben sobre lo que el corazón no ve?
¿Por qué escriben sobre lo que la inteligencia no celebra o llora?
(8) A veces la desnudez trae el pavor
a veces el pavor no trae nada
(9) pues se engendra en silencio
pero se nace a gritos.
(10) Donde se quiere arar. Y dar un hijo.
Y se quiere morir, está la patria.
(11) Nadie que no haya muerto sabe
(12) el espanto de casi no haber sido.
(13) Te acaricio y los dedos se me llenan de música.
(14) la sonatita que haga fondo al caos
(15) y un bosque cencerril da el ábaco brillante de clamores.
(16) Lluvia, somos dos extranjeros, nos separa una herida.
(17) unas vaciadas trompas de ojos
esto
no lo aguanta
nadie:
(18) la muerte es un ángel ciego que se enamora del olvido,
(19) miraba las palabras al trasluz
quería descubrir a Dios por transparencia.
(20) Aunque él me vea,
nada es para mí un colibrí dudoso,
(21) la divinidad está aquí por sombría delegación.
(22) En la mente el fuego no quema la carne,
(23) persiste el corazón como las piedras.
(24) ¿Un poema tendrá las huellas de una pata de ganso?
¿O será algo parecido a un crimen delicioso, crema de sangre, tungsteno?

LO QUE ESTA

El problema es siempre el mismo: ver cómo se incluye y por dónde pasa el concepto de realidad en la poesía. Tomando esta hipótesis de trabajo y aplicándola a veinte años de poesía argentina, se llega a la descripción provisoria de *lo que está en el aire*.

Sistemáticamente, la literatura se convierte en retórica. En el caso de la poesía, que trabaja en los márgenes del lenguaje, ocurre lo mismo. Un planteo global – que como toda generalización abunda en excepciones– presentaría a la poesía de la década del sesenta por sus rasgos más evidentes: alto valor referencial de las palabras, énfasis declarativo, ideologización del discurso, tono pretendidamente popular. Esta retórica, que como todas las retóricas, tarde o temprano, iba a entrar en decadencia, fue brutalmente reemplazada, a mediados de la década del setenta, por otra que, fiel al imperativo de la realidad, debió encubrir sus propósitos. En otras palabras, lo que de todos modos habría sucedido por el mero decurso de la literatura, ocurrió por imposición de la historia. Así, muchos poetas se vieron obligados a recurrir a una manera velada de expresar la realidad. Frente a un discurso oficial viciado de mentira y autoritarismo, frente a la perversión de las ideas se produce un primer desplazamiento general que rescata como valores para la poesía la alusión, la elisión y la recuperación de la experiencia puramente personal, contraponiendo esto último a la epicidad de los años sesenta. Utopía y realidad, ya no son términos homologables.

Sin perder de vista que las precedentes afirmaciones no son aplicables a la totalidad de los poetas que empiezan a formarse en los primeros años setenta, podría señalarse que se trata de una nueva circunstancia que implica la aceptación de que la realidad incluida en el poema ya no es única. Al respecto, Ricardo Ibarlucía, quien señala que hablamos de una "generación dispersa", anota: "El fracaso, de la iniciativa desplegada en el sesenta, la imposibilidad de reconstruir una totalidad perdida y la cesación de las certezas poéticas pusieron de relieve un mosaico de tendencias, entre las cuales se cuentan el neorromanticismo de Víctor Redondo y Jorge Zunino, la poesía marcadamente social de José Antonio Cedrón y Jorge Boccanera, el vanguardismo de Tamara Kamenszain y Néstor Perlongher y las voces solitarias de Diana Bellessi y Leopoldo Castilla". ("Crónica de una dispersión", en *Diario de Poesía*, Nº 2, 1986.)

El "mosaico de tendencias", aludido poco a poco, deja de ser una estrategia de supervivencia para pasar a convertirse en diferentes maneras de encarar el trabajo poético. Hacia fines de los años setenta y principios de los años ochenta aparecen las revistas. *Ultimo Reino*, *Xul* y *La Danza del Ratón*, decanas entre las publicaciones porteñas de poesía, reúnen a diversos grupos de poetas. En los dos primeros casos se trata de grupos más o menos constituidos alrededor de poéticas –la neorromántica y la neovanguardista–; en el caso de la última, importa destacar una finalidad ética que, estableciendo nexos con la poesía de los años sesenta, procura recomponer la línea interrumpida entre el pasado y el presente.



EXQUISITOS CADAVERES

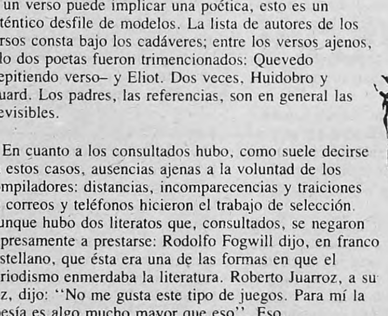
El *cadáver exquisito* es un juego de azar, de fortuitas combinatorias en el que distintas manos van agregando versos –o relatos, o dibujos– sin saber qué los antecede: el paquete resultante suele ser de lo más aburrido; a veces, muy de vez en cuando, sale bien.

El *cadáver exquisito* fue inventado, según se cuenta, por el poeta rumano Tristán Tzara, fundador del dadaísmo, en aquellas tardes inolvidables del café Voltaire de Zurich, donde cafeteaban, juntos pero no revueltos, Lenín y James Joyce, Romain Rolland e Igor Stravinsky. Mientras tanto, afuera retumbaban los cañones del Marne y Gardel no pedía silencio todavía.

Después, se terminó la guerra y Tzara se fue a París. Allí los surrealistas le retomaron el invento, lo sistematizaron, lo abandonaron. **Página/12** organizó dos cadáveres exquisitos: en uno, poetas argentinos aportan un verso de su producción (A); en el otro eligen su verso preferido entre todos los que en el mundo han sido (B).

Si un verso puede implicar una poética, esto es un auténtico desfile de modelos. La lista de autores de los versos consta bajo los cadáveres; entre los versos ajenos, sólo dos poetas fueron trimencionados: Quevedo –repitiendo verso– y Eliot. Dos veces, Huidobro y Eluard. Los padres, las referencias, son en general las previsibles.

En cuanto a los consultados hubo, como suele decirse en estos casos, ausencias ajenas a la voluntad de los compiladores: distancias, incomparecencias y traiciones de correos y teléfonos hicieron el trabajo de selección. Aunque hubo dos literatos que, consultados, se negaron expresamente a prestarse: Rodolfo Fogwill dijo, en franco castellano, que ésta era una de las formas en que el periodismo enmerdaba la literatura. Roberto Juarroz, a su vez, dijo: "No me gusta este tipo de juegos. Para mí la poesía es algo mucho mayor que eso". Eso.





(1) *Horacio Salas*. (2) *Carlos Montana*. (3) *Javier Cófreces*. (4) *Marcelo Moreno*. (5) *Alberto Girri*. (6) *Jorge Dorio*. (7) *Jorge Ricardo Aulicino*. (8) *Irene Gruss*. (9) *Daniel Chirom*. (10) *Julia Prilutzky Farny*. (11) *Angel Bonomini*. (12) *Daniel Samoilovich*. (13) *Antonio Requeni*. (14) *Daniel Freidenberg*. (15) *Guillermo Saavedra*. (16) *Jorge Boccanera*. (17) *Liliana Lukin*. (18) *Juan Jacobo Bajarlía*. (19) *Olga Orozco*. (20) *Sergio Bizzio*. (21) *Joaquín Giannuzzi*. (22) *Dolly Skeffington*. (23) *Jorge Fondebrider*. (24) *Víctor Redondo*.



(1) *Quevedo por Saavedra*. (2) *Góngora por Salas*. (3) *Manzi por Freidemberg*. (4) *Orozco por Girri*. (5) *Eliot por Fondebrider*. (6) *Eluard por Gruss*. (7) *Borges por Samoilovich*. (8) *Huidobro por Bajarlía*. (9) *Huidobro por Boccanera*. (10) *Eluard por Cófreces*. (11) *Ungaretti por Moreno*. (12)Quevedo por Bonomini. (13) *Mirtha Rosemberg por Skeffington*. (14) *Quevedo por Requeni*. (15) *Osvaldo Lamborghini por Bizzio*. (16) *Leo Dan por Montana*. (17) *Macedonio Fernández por Giannuzzi*. (18) *Wallace Stevens por Chirom*. (19) *Bernárdez por Prilutzky Farny*. (20) *Mirtha Defilpo por Redondo*. (21) *Lao Tsé por Aulicino*. (22) *Eliot por Orozco*. (23) *Eliot por Dorio*.

A

(1) En realidad esta mañana hubiera preferido
navegar por los mares del sur.
(2) Tras tanta tinta a tientas te tenté.
(3) No pudimos saber si se trataba
de una triste tiniebla de madrugada.
(4) De luna y azul la noche extingue
una cifra que desaparece;
(5) el ritmo de lo escrito
es el ritmo del que escribe
(6) sabiendo que el que apuesta
a tales transgresiones
se redime a sí mismo.
(7) ¿Por qué escriben sobre lo que el corazón no ve?
¿Por qué escriben sobre lo que la inteligencia no celebra o llora?
(8) A veces la desnudez trae el pavor
a veces el pavor no trae nada
(9) pues se engendra en silencio
pero se nace a gritos.
(10) Donde se quiere arar. Y dar un hijo.
Y se quiere morir, está la patria.
(11) Nadie que no haya muerto sabe
(12) el espanto de casi no haber sido.
(13) Te acaricio y los dedos se me llenan de música.
(14) la sonatita que haga fondo al caos
(15) y un bosque cencerril da el ábaco brillante de clamores.
(16) Lluvia, somos dos extranjeros, nos separa una herida,
(17) unas vaciadas trompas de ojos
esto
no lo aguanta
nadie:
(18) la muerte es un ángel ciego que se enamora del olvido,
(19) miraba las palabras al trasluz
quería descubrir a Dios por transparencia.
(20) Aunque él me vea,
nada es para mí un colibrí dudoso,
(21) la divinidad está aquí por sombría delegación.
(22) En la mente el fuego no quema la carne,
(23) persiste el corazón como las piedras.
(24) ¿Un poema tendrá las huellas de una pata de ganso?
¿O será algo parecido a un crimen delicioso, crema de sangre, tungsteno?

LO QUE ESTA EN EL AIRE

El problema es siempre el mismo: ver cómo se incluye y por dónde pasa el concepto de realidad en la poesía. Tomando esta hipótesis de trabajo y aplicándola a veinte años de poesía argentina, se llega a la descricpión provisoria de *lo que está en el aire*.

Sistemáticamente, la literatura se convierte en retórica. En el caso de la poesía, que trabaja en los márgenes del lenguaje, ocurre lo mismo. Un planteo global – que como toda generalización abunda en excepciones– presentaría a la poesía de la década del sesenta por sus rasgos más evidentes: alto valor referencial de las palabras, énfasis declarativo, ideologización del discurso, tono pretendidamente popular. Esta retórica, que como todas las retóricas, tarde o temprano, iba a entrar en decadencia, fue brutalmente reemplazada, a mediados de la década del setenta, por otra que, fiel al imperativo de la realidad, debió encubrir sus propósitos. En otras palabras, lo que de todos modos habría sucedido por el mero decurso de la literatura, ocurrió por imposición de la historia. Así, muchos poetas se vieron obligados a recurrir a una manera velada de expresar la realidad. Frente a un discurso oficial viciado de mentira y autoritarismo, frente a la perversión de las ideas se produce un primer desplazamiento general que rescata como valores para la poesía la alusión, la elisión y la recuperación de la experiencia puramente personal, contraponiendo esto último a la epicidad de los años sesenta. Utopía y realidad, ya no son términos homologables.

Sin perder de vista que las precedentes afirmaciones no son aplicables a la totalidad de los poetas que empiezan a formarse en los primeros años setenta, podría señalarse que se trata de una nueva circunstancia que implica la aceptación de que la realidad incluida en el poema ya no es única. Al respecto, Ricardo Ibarlucía, quien señala que hablamos de una "generación dispersa", anota: "El fracaso de la iniciativa desplegada en el sesenta, la imposibilidad de reconstruir una totalidad perdida y la cesación de las certezas poéticas pusieron de relieve un mosaico de tendencias, entre las cuales se cuentan el neorromanticismo de Víctor Redondo y Jorge Zunino, la poesía marcadamente social de José Antonio Cedrón y Jorge Boccanera, el vanguardismo de Tamara Kamenszain y Néstor Perlongher y las voces solitarias de Diana Bellessi y Leopoldo Castilla". ("Crónica de una dispersión", en *Diario de Poesía*, Nº 2, 1986.)

El "mosaico de tendencias", aludido poco a poco, deja de ser una estrategia de supervivencia para pasar a convertirse en diferentes maneras de encarar el trabajo poético. Hacia fines de los años setenta y principios de los años ochenta aparecen las revistas. *Ultimo Reino*, *Xul* y *La Danza del Ratón*, decanas entre las publicaciones porteñas de poesía, reúnen a diversos grupos de poetas. En los dos primeros casos se trata de grupos más o menos constituidos alrededor de poéticas –la neorromántica y la neovanguardista–; en el caso de la última, importa destacar una finalidad ética que, estableciendo nexos con la poesía de los años sesenta, procura recomponer la línea interrumpida entre el pasado y el presente.

Los poetas de *Ultimo Reino*, reunidos alrededor de la figura de Mario Morales, plantean una poesía fuertemente emblemática, abundante en palabras liberariamente prestigiosas ("noche", "locura", "rito", "magia", "devastación", "abismo", etcétera) e intentan, por un camino diferente del propuesto por poetas anteriores, la alusión a un lugar que, por perdido, debe ser recuperado mediante las palabras. Susana Villalba, uno de los miembros del grupo, declara en un reciente reportaje: "Creo que la poesía nunca está en una tendencia (...). Tengo la sensación de que toda poesía, desde que comienza, es el resto de algo, es el producto de una totalidad perdida". ("Entre la fragmentación y el riesgo", en *Mascaró*, Nº 7, 1987.)

En el caso de *Xul*, el problema es más complejo. Sus dos antologías ("Un nuevo verso argentino", Nº 5, 1983, y "Campaña poética al desierto", Nº 7, 1985) presentan a poetas muy diversos que, agrupados vagamente alrededor de la noción de vanguardia, se oponen –a través de sus poemas– a la cotidianeidad, lo coloquial y –en más de una oportunidad– al sentido. La parodia (Susana Poujol, Marcelo Di Marco), el pastiche (Emeterio Cerro), el neoconcretismo (Nahuel Santana) y la postura neobarroca (Néstor Perlongher y Arturo Carrera) son modalidades que los diferencian. Entre ellos, una de las subespecies más activas es la de los poetas neobarrocos. Daniel García Helder los caracteriza de la siguiente manera: "El vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos (...). Las palabras entran en un estado de opacidad, se remiten entre sí y no se subordinan a un fin comunicativo". Y agrega: "El significado está elidido, y elidido quiere decir que no está o que está debilitado (...). El gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes o *de la* exuberancia, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y las alusiones culteranas, etcétera, son rasgos neobarrocos (...)". ("El neobarroco en Argentina", en *Diario de Poesía*, Nº 4, 1987.). Resumiendo, poesía escrita sobre nada o casi nada, poesía escrita sobre la poesía misma –tal cual lo deseaba Mallarmé– o sobre una única idea de la sensualidad amparada por la trasgresión, poesía que descarta la transparencia y que termina en *nonsense*.

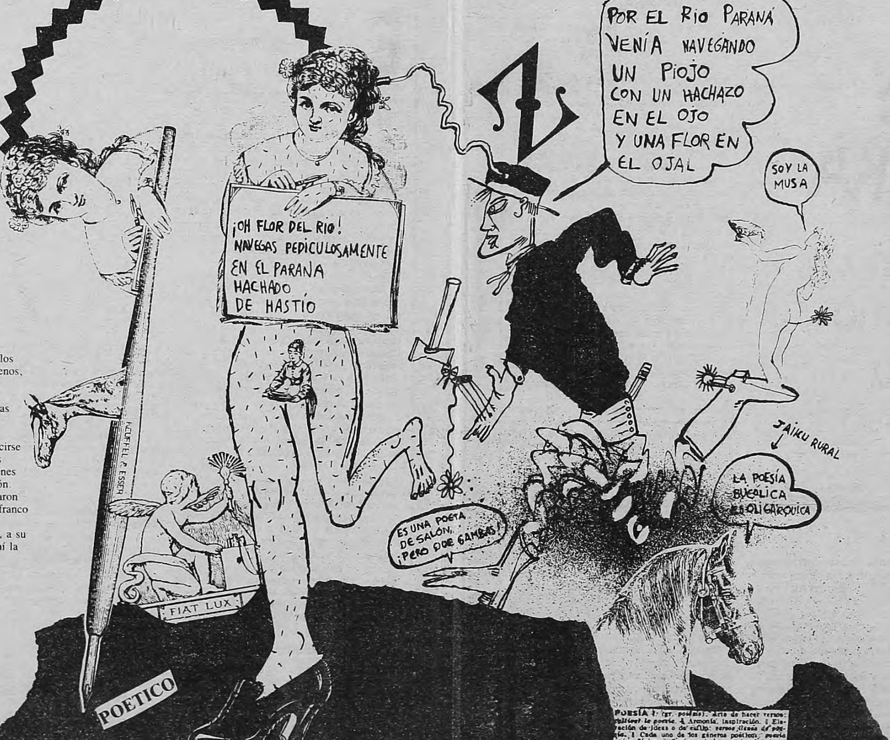
Oponiéndose a la vanguardia –denominación que, por difusa, apenas se revela operativa–, Daniel Samoilovich nos ubica en lo que él llama objetivismo: "El objetivismo sería algo así como la reivindicación de una postura de cara a las cosas y al mundo. La situación típica sería de observación, de descripción y lo lírico saltaría en alguna parte del proceso de la composición del poema. Esta posición toma su sentido oponiéndola al neobarroco y al neorromanticismo. Frente al primero, el objetivismo siente que se trata de abejas que liban demasiado en la miel y demasiado poco en las flores; frente al romanticismo de todos los colores, el objetivismo reivindicaría el asombro –una facultad del alma por encima de la expresión–, una manía del yo".

Si cada época presenta un tono que la identifica –años sesenta, énfasis declarativo; años setenta, alusión y elisión–, la poesía argentina de la presente década puede ubicarse en el marco de la diversidad y el pluralismo. A pesar de la presente esquematización, muchos de los tantos poetas que hoy escriben poesía en este país no pueden ser ubicados en ninguna de las tendencias arriba enunciadas; otros alternan rasgos de unas y de otras. A los lectores corresponde encontrar los poemas que buscan.

Jorge Fondebrider

B

(1) No es sordo el mar, la erudición engaña:
(2) nadar sabe mi alma la agua fría,
(3) yunta oscura trotando en la noche
(4) donde el viento y la lluvia dejan caer su látigo
en un golpe de azul escalofrío.
(5) Abril es el mes más cruel,
engendra lilas sobre la tierra muerta
(6) y tanto tiempo el hombre le tuvo miedo al hombre,
daba miedo a los pájaros que había en su cabeza
(7) (un almacén rosado como revés de naipe).
(8) Hay palabras que tienen sombra de árbol.
(9) Silencio: la tierra va a dar a luz un árbol:
(10) imagina que el horizonte ha desabrochado su cinturón por ella.
(11) Me ilumino de inmenso;
(12) polvo será más polvo enamorado.
(13) Toda
pasión concluida
es emoción
aclarada.
(14) Polvo será más polvo enamorado.
(15) (Nunca es lo suficientemente verde –la verdad– para un perverso):
(16) decí por qué no querés.
(17) La realidad trabaja en abierto misterio.
(18) la lengua es un ojo:
(19) que un silencio sin fin sea tu escudo
y al mismo tiempo tu perfecta espada.
(20) Donde tú seas el héroe, desdícete del poema:
(21) el nombre que puede ser nombrado no es el nombre inmutable.
(22) Así termina el mundo
no con un estallido sino con un sollozo,
(23) en mi principio está mi fin.



EXQUISITOS CADAVERES

El *cadáver exquisito* es un juego de azar, de fortuitas combinatorias en el que distintas manos van agregando versos –o relatos, o dibujos– sin saber qué los antecede: el paquete resultante suele ser de lo más aburrido; a veces, muy de vez en cuando, sale bien.

El *cadáver exquisito* fue inventado, según se cuenta, por el poeta rumano Tristán Tzara, fundador del dadaísmo, en aquellas tardes inolvidables del café Voltaire de Zurich, donde cafeteaban, juntos pero no revueltos, Lenín y James Joyce, Romain Rolland e Igor Stravinsky. Mientras tanto, afuera retumbaban los cañones del Marne y Gardel no pedía silencio todavía.

Después, se terminó la guerra y Tzara se fue a París. Allí los surrealistas le retomaron el invento, lo sistematizaron, lo abandonaron. **Página/12** organizó dos cadáveres exquisitos: en uno, poetas argentinos aportan un verso de su producción (A); en el otro eligen su verso preferido entre todos los que en el mundo han sido (B).

Si un verso puede implicar una poética, esto es un auténtico desfile de modelos. La lista de autores de los versos consta bajo los cadáveres; entre los versos ajenos, sólo dos poetas fueron trimencionados: Quevedo –repitiendo verso– y Eliot. Dos veces, Huidobro y Eluard. Los padres, las referencias, son en general las previsibles.

En cuanto a los consultados hubo, como suele decirse en estos casos, ausencias ajenas a la voluntad de los compiladores: distancias, incomparecencias y traiciones de correos y teléfonos hicieron el trabajo de selección. Aunque hubo dos literatos que, consultados, se negaron expresamente a prestarse: Rodolfo Fogwill dijo, en franco castellano, que ésta era una de las formas en que el periodismo enmerdaba la literatura. Roberto Juarroz, a su vez, dijo: "No me gusta este tipo de juegos. Para mí la poesía es algo mucho mayor que eso". Eso.

A (1) *Horacio Salas*. (2) *Carlos Montana*. (3) *Javier Cófreces*. (4) *Marcelo Moreno*. (5) *Alberto Girri*. (6) *Jorge Dorio*. (7) *Jorge Ricardo Aulicino*. (8) *Irene Gruss*. (9) *Daniel Chirom*. (10) *Julia Prilutzky Farny*. (11) *Angel Bonomini*. (12) *Daniel Samoilovich*. (13) *Antonio Requeni*. (14) *Daniel Freidenberg*. (15) *Guillermo Saavedra*. (16) *Jorge Boccanera*. (17) *Liliana Lukin*. (18) *Juan Jacobo Bajarlía*. (19) *Olga Orozco*. (20) *Sergio Bizzio*. (21) *Joaquín Giannuzzi*. (22) *Dolly Skeffington*. (23) *Jorge Fondebrider*. (24) *Víctor Redondo*.

B (1) *Quevedo por Saavedra*. (2) *Góngora por Salas*. (3) *Manzi por Freidemberg*. (4) *Orozco por Girri*. (5) *Eliot por Fondebrider*. (6) *Eluard por Gruss*. (7) *Borges por Samoilovich*. (8) *Huidobro por Bajarlía*. (9) *Huidobro por Boccanera*. (10) *Eluard por Cófreces*. (11) *Ungaretti por Moreno*. (12)Quevedo por Bonomini. (13) *Mirtha Rosemberg por Skeffington*. (14) *Quevedo por Requeni*. (15) *Osvaldo Lamborghini por Bizzio*. (16) *Leo Dan por Montana*. (17) *Macedonio Fernández por Giannuzzi*. (18) *Wallace Stevens por Chirom*. (19) *Bernárdez por Prilutzky Farny*. (20) *Mirtha Defilpo por Redondo*. (21) *Lao Tsé por Aulicino*. (22) *Eliot por Orozco*. (23) *Eliot por Dorio*.

LA POESIA YA NO CUENTA

Un tal Noam Chomsky, lingüista y ácrata de la parte de Boston, Massachusetts, se ha ganado cierto prestigio en las dos últimas décadas insistiendo a diestra y siniestra en que las bases de la gramática están inscriptas en las neuronas del dulcísimo feto tal como, un suponer, chuparse el dedo. En una palabra: que ciertas estructuras del lenguaje son innatas en el hombre. El demostrador que demostrara que tres cuartos de lo mismo pasa con lapoesía, buen demostrador sería –y además, narrador–. No es ese el propósito de aquí, pero como si.

Una sola razón abonaría tal brulote –por aquello de la homogeneidad y de que muchas razones terminan por conformar una sinrazón–: el poeta –decía Malvina Pastorino– nace y no se hace. Es arduo –dice el narrador– encontrar poetas cuyo primer contacto con lapoesía haya consistido en leerla: casi todos ellos –oh, ellos– empezaron por escribirla. Innatismo del lenguaje poético: esos versos infantiles a la patria, la vecina y la maestra transformadas las tres en tres gracias fundantes; o esos versos adolescentes a las tinieblas, el desamor y la melancolía, transformadas las tres en tres desgracias infundadas. Esos versos que hacen que un día el señor K. se despierte súbitamente metamorfoseado en poeta y, descubierto que ha que lo es, empiece a leer poesía *ex post facto* –no por mucho madrugar–, porque ya la ha escrito, y decide que deberá escribirla.

(Y quizás hasta se pueda trasladar la metáfora chomskiana a la historia, partera de la violencia, recordando lapoesía –la métrica y la rima– como primeros traspiés de las palabras cuando se deciden a dejar memoria).

Entonces: que sólo por escribir, para escribir, se lee poesía. Y ni siquiera: en Buenos aires aparecen unos treinta títulos de poesía al mes, unos 350 al año. Esto haría suponer la existencia de algunos miles de escribidores de poesía; pero las ediciones de esos libros no suelen alcanzar los quinientos ejemplares, es decir: ni los poéticos se leen a sí mismos. –¿O, como el cariño verdadero, no se compran ni se venden?

En ese rechazo de la lectura está la gran ventaja de la poesía: la poesía es una producción sin objeto, no es para, no se para –excepto ante alguna novia, amigo íntimo o cenáculo ginebrero–. Y, en eso, se separa absolutamente del periodismo, producción sin sujeto, sujeta a tantos mitos de la producción.

Sin embargo, la poesía fue el periodismo. Tiempos de Homero, de Virgilio de Anónimo, de cantares de ciegos y romances de trovadores, cuando lapoesía era épica, o era narrativa. Ahora, lapoesía ya no cuenta.

A partir del siglo XIX, la novela le birló a lapoesía el lugar del contador público. La novela, rechoncha y triunfante, con chaleco mal abotonado y reloj de oro con cadena, se internó en el veinte con aire despreciativo hasta que el cine. El cine se hizo con el cuento, y como el hombre ha sido siempre un fulano que quiera que le cuenten, el género que cuenta es el que cuenta.

Fue una larga historia, el milagro galileo de la multiplicación de las voces lapoesía hablaba con una sola voz, la novela se arrogaba varias. El cine, en cambio, en general, no muestra, no tiene ninguna, que es como tenerlas todas. Y *todo* suele ser mala palabra. La poesía resultó engrandecida, desde hace muchos años, por ese lugar innecesario que le fue quedando, como un gesto sin gesta, el grito y la sordina. Hacia allí avanza la novela, sin ánimo guerrero, sólo a pedir refugio. La alianza es necesaria, insoportable, triste.

Carlos Montana (h)

KIOSCO

Estas son algunas –las más consecuentes, o quizá resistentes– revistas y editoriales entregadas a la causa de poetizar:

Ultimo Reino: Siete años como revista-editorial. De un núcleo centrado en el neorromanticismo abordó una amplitud apreciable.

Diario de Poesía: Con la conducción de Daniel Samoilovich, es una de las experiencias editoriales más felices de los últimos tiempos. Aparición mensual –anda por el quinto número– y una venta que se promedia en los siete mil ejemplares, posee un diseño tan atractivo como el material que ofrece.

La danza del Ratón: Otra de las revistas pioneras. La dirige Javier Cófreces y ronda los mil ejemplares por número.

Xul: Con unos mil quinientos ejemplares y un particular cuidado por la forma, reúne distintas expresiones de la vanguardia.

Empresa poética: Es reciente, semestral y tira mil ejemplares.

Pliego de poesía: Dos mil ejemplares, trimestral.

Botella al mar: Cuarenta años de actividad como editorial. Refugio de muchas ediciones de autor en busca de sello.

A EN EL AIRE

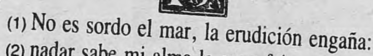
Los poetas de *Ultimo Reino*, reunidos alrededor de la figura de Mario Morales, plantean una poesía fuertemente emblemática, abundante en palabras liberariamente prestigiosas ("noche", "locura", "rito", "magia", "devastación", "abismo", etcétera) e intentan, por un camino diferente del propuesto por poetas anteriores, la alusión a un lugar que, por perdido, debe ser recuperado mediante las palabras. Susana Villalba, uno de los miembros del grupo, declara en un reciente reportaje: "Creo que la poesía nunca está en una tendencia (...). Tengo la sensación de que toda poesía, desde que comienza, es el resto de algo, es el producto de una totalidad perdida". ("Entre la fragmentación y el riesgo", en *Mascaró*, N° 7, 1987.)

En el caso de *Xul*, el problema es más complejo. Sus dos antologías ("Un nuevo verso argentino", N° 5, 1983, y "Campaña poética al desierto", N° 7, 1985) presentan a poetas muy diversos que, agrupados vagamente alrededor de la noción de vanguardia, se oponen –a través de sus poemas– a la cotidianeidad, lo coloquial y –en más de una oportunidad– al sentido. La parodia (Susana Poujol, Marcelo Di Marco), el pastiche (Emeterio Cerro), el neoconcretismo (Nahuel Santana) y la postura neobarroca (Néstor Perlongher y Arturo Carrera) son modalidades que los diferencian. Entre ellos, una de las subespecies más activas es la de los poetas neobarrocos. Daniel García Helder los caracteriza de la siguiente manera: "El vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos (...). Las palabras entran en un estado de opacidad, se remiten entre sí y no se subordinan a un fin comunicativo". Y agrega: "El significado está elidido, y elidido quiere decir que no está o que está debilitado (...). El gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes o *de la* exuberancia, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y las alusiones culteranas, etcétera, son rasgos neobarrocos (...)". ("El neobarroco en Argentina", en *Diario de Poesía*, N° 4, 1987.). Resumiendo, poesía escrita sobre nada o casi nada, poesía escrita sobre la poesía misma –tal cual lo deseaba Mallarmé– o sobre una única idea de la sensualidad amparada por la trasgresión, poesía que descarta la transparencia y que termina en *nonsense*.

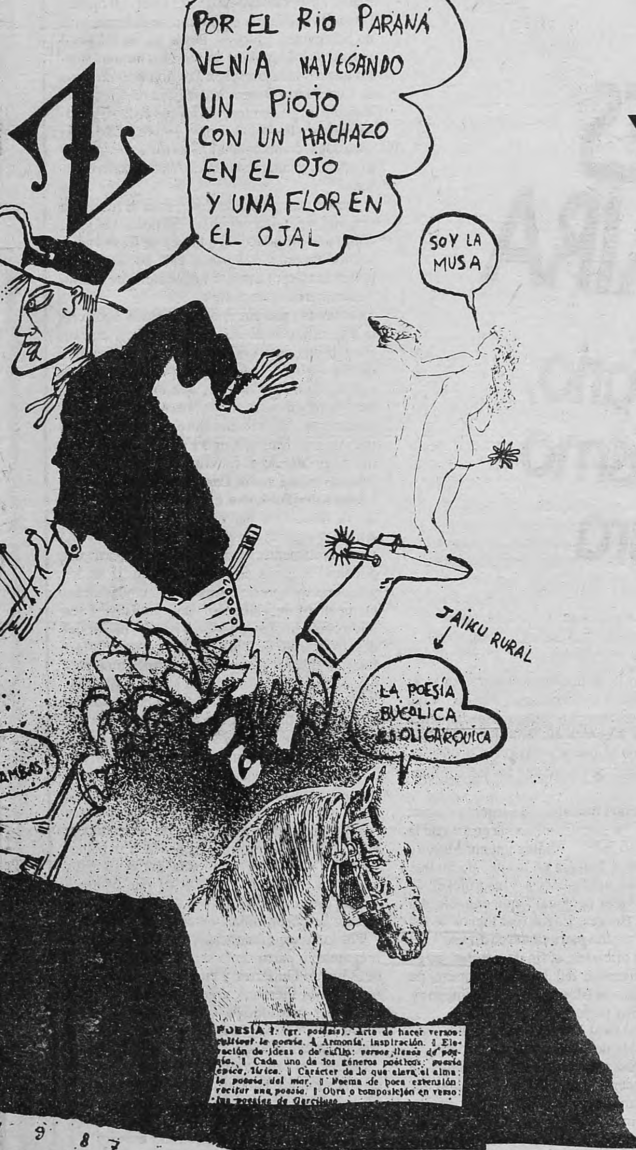
Oponiéndose a la vanguardia –denominación que, por difusa, apenas se revela operativa–, Daniel Samoilovich nos ubica en lo que él llama objetivismo: "El objetivismo sería algo así como la reivindicación de una postura de cara a las cosas y al mundo. La situación típica sería de observación, de descripción y lo lírico saltaría en alguna parte del proceso de la composición del poema. Esta posición toma su sentido oponiéndola al neobarroco y al neorromanticismo. Frente al primero, el objetivismo siente que se trata de abejas que liban demasiado en la miel y demasiado poco en las flores; frente al romanticismo de todos los colores, el objetivismo reivindicaría el asombro –una facultad del alma por encima de la expresión–, una manía del yo".

Si cada época presenta un tono que la identifica –años sesenta, énfasis declarativo; años setenta, alusión y elisión–, la poesía argentina de la presente década puede ubicarse en el marco de la diversidad y el pluralismo. A pesar de la presente esquematización, muchos de los tantos poetas que hoy escriben poesía en este país no pueden ser ubicados en ninguna de las tendencias arriba enunciadas; otros alternan rasgos de unas y de otras. A los lectores corresponde encontrar los poemas que buscan.

Jorge Fondebrider



(1) No es sordo el mar, la erudición engaña:
(2) nadar sabe mi alma la agua fría,
(3) yunta oscura trotando en la noche
(4) donde el viento y la lluvia dejan caer su látigo
en un golpe de azul escalofrío.
(5) Abril es el mes más cruel,
engendra lilas sobre la tierra muerta
(6) y tanto tiempo el hombre le tuvo miedo al hombre,
daba miedo a los pájaros que había en su cabeza
(7) (un almacén rosado como revés de naipe).
(8) Hay palabras que tienen sombra de árbol.
(9) Silencio: la tierra va a dar a luz un árbol:
(10) imagina que el horizonte ha desabrochado su cinturón por ella.
(11) Me ilumino de inmenso;
(12) polvo será más polvo enamorado.
(13) Toda
pasión concluida
es emoción
aclarada.
(14) Polvo será más polvo enamorado.
(15) (Nunca es lo suficientemente verde –la verdad– para un perverso):
(16) decí por qué no querés.
(17) La realidad trabaja en abierto misterio.
(18) la lengua es un ojo:
(19) que un silencio sin fin sea tu escudo
y al mismo tiempo tu perfecta espada.
(20) Donde tú seas el héroe, desdícete del poema:
(21) el nombre que puede ser nombrado no es el nombre inmutable.
(22) Así termina el mundo
no con un estallido sino con un sollozo,
(23) en mi principio está mi fin.



POESÍA f. (gr. poiesis). Arte de hacer versos: cultivar la poesía. ‖ Armonía, inspiración. ‖ Elevación de ideas o de estilo: versos llenos de poesía. ‖ Cada uno de los géneros poéticos: poesía épica, lírica. ‖ Carácter de lo que eleva el alma: la poesía del mar. ‖ Poema de poca extensión: recitar una poesía. ‖ Obra o composición en verso: las poesías de Garcilaso.

LA POESIA YA NO CUENTA

Un tal Noam Chomsky, lingüista y ácrata de la parte de Boston, Massachusetts, se ha ganado cierto prestigio en las dos últimas décadas insistiendo a diestra y siniestra en que las bases de la gramática están inscriptas en las neuronas del dulcísimo feto tal como, un suponer, chuparse el dedo. En una palabra: que ciertas estructuras del lenguaje son innatas en el hombre. El demostrador que demostrara que tres cuartos de lo mismo pasa con lapoesía, buen demostrador sería –y además, narrador–. No es ese el propósito de aquí, pero como si.

Una sola razón abonaría tal brulote –por aquello de la homogeneidad y de que muchas razones terminan por conformar una sinrazón–: el poeta –decía Malvina Pastorino– nace y no se hace. Es arduo –dice el narrador– encontrar poetas cuyo primer contacto con lapoesía haya consistido en leerla: casi todos ellos –oh, ellos– empezaron por escribirla. Innatismo del lenguaje poético: esos versos infantiles a la patria, la vecina y la maestra transformadas las tres en tres gracias fundantes; o esos versos adolescentes a las tinieblas, el desamor y la melancolía, transformadas las tres en tres desgracias infundadas. Esos versos que hacen que un día el señor K. se despierte súbitamente metamorfoseado en poeta y, descubierto que ha que lo es, empiece a leer poesía *ex post facto* –no por mucho madrugar–, porque ya la ha escrito, y decide que deberá escribirla.

(Y quizás hasta se pueda trasladar la metáfora chomskiana a la historia, partera de la violencia, recordando lapoesía –la métrica y la rima– como primeros traspiés de las palabras cuando se deciden a dejar memoria).

Entonces: que sólo por escribir, para escribir, se lee poesía. Y ni siquiera: en Buenos aires aparecen unos treinta títulos de poesía al mes, unos 350 al año. Esto haría suponer la existencia de algunos miles de escribidores de poesía; pero las ediciones de esos libros no suelen alcanzar los quinientos ejemplares, es decir: ni los poéticos se leen a sí mismos. –¿O, como el cariño verdadero, no se compran ni se venden?

En ese rechazo de la lectura está la gran ventaja de la poesía: la poesía es una producción sin objeto, no es para, no se para –excepto ante alguna novia, amigo íntimo o cenáculo ginebrero–. Y, en eso, se separa absolutamente del periodismo, producción sin sujeto, sujeta a tantos mitos de la producción.

Sin embargo, la poesía fue el periodismo. Tiempos de Homero, de Virgilio de Anónimo, de cantares de ciegos y romances de trovadores, cuando lapoesía era épica, o era narrativa. Ahora, lapoesía ya no cuenta.

A partir del siglo XIX, la novela le birló a lapoesía el lugar del contador público. La novela, rechoncha y triunfante, con chaleco mal abotonado y reloj de oro con cadena, se internó en el veinte con aire despreciativo hasta que el cine. El cine se hizo con el cuento, y como el hombre ha sido siempre un fulano que quiera que le cuenten, el género que cuenta es el que cuenta.

Fue una larga historia, el milagro galileo de la multiplicación de las voces lapoesía hablaba con una sola voz, la novela se arrogaba varias. El cine, en cambio, en general, no muestra, no tiene ninguna, que es como tenerlas todas. Y *todo* suele ser mala palabra. La poesía resultó engrandecida, desde hace muchos años, por ese lugar innecesario que le fue quedando, como un gesto sin gesta, el grito y la sordina. Hacia allí avanza la novela, sin ánimo guerrero, sólo a pedir refugio. La alianza es necesaria, insoportable, triste.

Carlos Montana (h)

KIOSCO

Estas son algunas –las más consecuentes, o quizá resistentes– revistas y editoriales entregadas a la causa de poetizar:

Ultimo Reino: Siete años como revista-editorial. De un núcleo centrado en el neorromanticismo abordó una amplitud apreciable.

Diario de Poesía: Con la conducción de Daniel Samoilovich, es una de las experiencias editoriales más felices de los últimos tiempos. Aparición mensual –anda por el quinto número– y una venta que se promedia en los siete mil ejemplares, posee un diseño tan atractivo como el material que ofrece.

La danza del Ratón: Otra de las revistas pioneras. La dirige Javier Cófreces y ronda los mil ejemplares por número.

Xul: Con unos mil quinientos ejemplares y un particular cuidado por la forma, reúne distintas expresiones de la vanguardia.

Empresa poética: Es reciente, semestral y tira mil ejemplares.

Pliego de poesía: Dos mil ejemplares, trimestral.

Botella al mar: Cuarenta años de actividad como editorial. Refugio de muchas ediciones de autor en busca de sello.

RELECTURAS ARGENTINAS

MOREIRA ES MORIRA

prontuario, positivismo y locura

DAVID VIÑAS



Borges y el machismo. Guapeza y cuchilladas no sólo son dos obsesiones del primer Borges sino que, sin demasiadas reticencias, terminan por dibujar los valores desde donde el autor de *Inquisiciones* insinúa almacenes, duelos, algún declive o la honestidad tergiversada de cierta arrabalera. ¿Machismo en Borges? Preferiría, por ahora, aludir a sus "valores señoriales": tradición oral, al fin de cuentas, ese abuelo porteño y coronel, las obstinadas mediaciones de Carriego, un Palermo vecinal y hasta el padre (responsable) de *El caudillo*. Pero, sobre todo, la equívoca seducción de Gutiérrez –de Eduardo estoy hablando– y de esos folletines galopados por Moreira, Juan Cuello o Pastor Luna.

En esa franja la andadura suele superponerse con la escritura jadeante. Y esos apelativos insinúan un sustrato tan ancho y previsible como el de la gauchesca clásica. Intentaría demostrar: la *genialidad* de Hernández consiste en desplazar hacia una primera persona más próxima y carnal lo que tradicionalmente se ubicaba sobre una tercera persona más distante, dándole espesor a lo que era descriptivo y prescindiendo así de enumeraciones o ristras de pelajes, aperos y batallas. Economía estética, en penúltima instancia.

Borges procede de manera parecida con el humus literario de Gutiérrez: en su apertura economiza reiteradas secuencias de duelos al condensarlos en uno solo, esencial. Y desplazándose de esa tercera persona enclenque en dirección a la primera, el que narra, entonces, *se* cuenta; la voz que habla me refiere el relato de manera confidencial como quien nos echa aliento erótica, ambiguamente, sobre la cara. Hasta que se distancia, por fin, de las moralejas con que culminan los folletines de Gutiérrez. El Borges de cuchilladas y nostalgias huye así del pedagogismo; nada que ver con la literatura edificante. Al no corroborarlo, lúcidamente descoloca al lector que espera ser edificado; y al defraudar sus expectativas, invierte su necesidad de que lo santifiquen en su buena conciencia. En el folletín borgeano no se celebra la comunión de los santos. Es que el Borges señorial que saquea, plagia o comenta a Eduardo Gutiérrez resulta, tan "traidor" como *inmoralista*.

Inmigración, éxito y locura. En el revés de trama de la colección de "trepadores" que proliferan en la literatura del '80 al '90, brota otra figura. ¿Inesperada? No; previsible. Porque si algún grévano o cierto bachicha portan una sangre dudosa que los define como "poco elegantes" en su obstinación por ascender socialmente, al fracasar, inexorablemente *caen* en la locura. Y allí "se hunden". Mirando de más cerca: la respuesta al título de Argerich *¿Inocentes o culpables?*, zoliana, señorialmente, la enuncia Manuel T. Podestá con *Irresponsable*. De ahí que los frisos de locos que ronronean en los manicomios del primer roquismo argentino estén compuestos por inmigrantes que no supieron hacer l'América. Aunque a veces, fugazmente, aparezcan acompañados por antiguos confidentes, atónitos y suburbanos, del "finado" Moreira.

Del folletín al alma que canta. Si digo "Gardel es un Moreira afeitado", además de fingir una insidia, aludo a la trayectoria de un mito populista. Que como toda la mitología de ese talante resultó confeccionada, al menos en la Argentina, por escritores de origen señorial. *Gentlemen* benévolos. Sí. Aun en el caso de Gutiérrez, Eduardo, que para cierta crítica más o menos administrativa se define por una bohemia cuya marginalidad se celebraba en Flores pero cuyos ecos retumbaban de manera inquietante, se supone, en la franja del Poder. No hay tal. Eduardo Gutiérrez apenas si se repliega sobre lo barrial de 1880; algo análogo al ademán de José Hernández que, en esa misma circunstancia, se instala en Belgrano. Problemas de economía, pulmones averiados, vago dandismo orillero o deslizamientos desde al oposición a la reciente hegemonía de Roca. Sobre todo con el adiposo y jovial autor del *Fierro*.

Pero Eduardo Gutiérrez. Y en especial el *Moreira:* desde el comienzo al final de ese folletín lo que se va postulando es una estatua; se trataría del pasaje de la carne trocado en bronce; peculiar mutación de un cuerpo "blando" cuya colección de cicatrices reseña, solapadamente, el texto de la aventura de Moreira. Así como por su revés de trama se enlaza con la serie de valores *heroicos* que exaltan a los jefes militares porteños.

Sin tan buenos modales: el sargento Cabral se ennoblece "al sacrificar su vida en aras de la salvación de su jefe". Análogamente Moreira adquiere entidad *heroica* en la medida en que Gutiérrez entre vehemencias y esdrújulas, le adjudica "el valor personal" que ennoblece a los coroneles Borges, Lagos o al menor de los Campos. El "ínclito patriotismo castrense" del sable de estos oficiales, al fin de cuentas, no es que la prolongación del cuchillo matrero de Moreira. Asunto de filos, ponchazos, amagos y otras virilidades porteñas.

Pues bien, al final de ese circuito, vibra Gardel: las miradas de cine mudo del folletín de 1879 (que parecen disolverse cuando "logra su voz" en el escenario teatral); el *Calandria* del '96, que desganadamente abdica de su cuchillo y se casa; los montoneros trocados en serviciales "caballitos criollos" al soportar la estatura de Güemes en *La guerra gaucha*; la comunión mística con que se celebra, ya bajo el gobierno del ampuloso y prescindible doctor Alvear, el pretexto del *Segundo Sombra*.

Y allí, insisto Gardel: abaritonado con chiripá de seda, levemente taciturno y de perfil. Al final de su circuito, el payador rural opta por el funyi, cierta parsimonia urbana y la gomina. Inobjetable, por lo tanto, seductor, aseado e inexorablemente inmortal. Pero, sobre todo, mito broncíneo y tranquilizador. Se parece a Sansón: afeitado, su estatua fascina y, a la vez, corrobora la módica trascendencia de algunos compatriotas.

Un matrero y los gringos peligrosos. Trataré de ser didáctico: entre 1880 y el '90, a lo largo de la primera presidencia de Roca y de su prolongación bajo su benemérito concuñado, el doctor Miguel Juárez Celman, dentro del escenario de Buenos Aires y en el extremo opuesto al Moreira rústico, sobrescrito y en derrota, Eduardo Gutiérrez dibuja la figura antagónica: el *gran* banquero de origen italiano, el "trepador" que merodea las más recientes casas de tres pisos o los sacros domicilios del doctor Cané o del Club del Progreso. Lanza, Carlo de apelativo. Ambos, Moreira y Lanza jadean: horizontalmente el matrero por ser perseguido; Lanza, ansioso por subir las escaleras de la Bolsa.

Y si Moreira funciona en despedida, su *peligrosidad* agotada será invertida por el sistema literario en una servicial beatificación; Lanza, en cambio, aparte de su complicidad secreta y regocijante con el nuncio apostólico, monseñor Mattera, se va deslizando cada vez más en dirección de los "banqueros judíos" de *La Bolsa*. Los rasgos xenófobos de Eduardo Gutiérrez se irán crispando progresivamente hasta el antisemitismo explícito de Martel. Incide aquí, se sabe, la lectura importada de *La France juive* de Edouard Drumont. Una nueva *peligrosidad*, pues, impregna la ciudad; la "Atenas del Plata", programada en 1852, en el '80 apenas si resulta Babilonia o Sodoma rioplatense. Allí no sobreviven gauchos, desde ya, ni tampoco indios. Sí los hombres nuevos, los inmigrantes, los nuevos invasores; son *Los hombres de presa* de Luis María Drago. Y ese libro de 1888, que lamenta las benevolencia con que en la Argentina se trata a los delincuentes, sintetiza (desde la sociología lombrosiana) el terror que van sintiendo los *gentlemen* frente a "las razas aventureras".

Desde este punto de vista, toda la literatura señorial argentina del '80 al '90 puede ser leída como una introducción a la Ley de Residencia: los inmigrantes *peligrosos* del '80, en 1902, deben ser expulsados, categóricamente, como "extranjeros indeseables".

Entre perros y ponchos; tolderías y folletín. Toda crítica es el cruce de dos historicidades; en este caso, la de Eduardo Gutiérrez y la mía. Por más de dos razones, entonces, el perrito erguido y gritón, llamado Cacique, que exhibe Moreira en el borrén de su montura, me reenvía, vertiginosamente, al sobrenombre de su hermano mayor, José María, hombre de Mitre y director del diario donde el folletinista publica **Infamias de una madre, Una tragedia de doce años** o **Los hermanos Barrientos.** Lo primero. Y lo segundo: de Moreira se han dicho algunas cosas más o menos sagaces o repetidas; pero hasta ahora, lamentablemente, no he visto que a partir del poncho de goma con que se cubre o de los gustemas que prefiere (insólitas anchoas en lata, puchero de gallina o vinos franceses) sea leído como un *gaucho positivista*. Ni hablar del desciframiento de "la estrella" prostibularia y fatal; y mucho menos de los procedimientos que emplea en su folletinización de la historia. Al fin y al cabo, otro pacto folletinesco –como el de Mansilla– respecto del "círculo de sus lectores", ese *entre nos* minucioso, santificador y excluyente. Tampoco he visto analizado el contexto que rodea a su *prontuario* entendido, antagónicamente, como el "árbol genealógico" de los bandidos. Menos aún del problema que representa *la producción de bandidaje* como final de la dinastía gauchesca. Y ni hablar de esos indios que funcionan como sumisos emblemas del Mal, junto a los que Moreira "inaugura su perdición" y a quienes, impunemente, se puede robar, extorsionar o delatar.

Por todas esas carencias es que se me ocurre preguntar: a partir de la secuencia folletinesca de Eduardo Gutiérrez y en especial del *Moreira*, ¿toda la literatura argentina del siglo XIX puede ser considerada como folletinesca? O mejor aún, quizá: ¿se trata de un solo folletín que se extiende desde el himno nacional hasta *La Bolsa* o el *Libro extraño* pasando por *Facundo* y la *Amalia*? Y focalizando: ¿toda esa historia, nuestra historia argentina, está estructurada como un folletín? ¿Simbolizando, va de suyo, por el "continuará en el próximo número"?

